

Hetes Fränkchen – Fränkchens Hete

Chronologie einer zufälligen Rekonstruktion

BLICKPUNKT JANUAR. In der Sonderausstellung „Europa auf Kur. Ernst Ludwig Kirchner, Thomas Mann und der Mythos Davos“, die am 13. Februar 2021 ihre Pforten öffnet, spielt selbstverständlich auch die Frage nach den zeitlich vor Thomas Manns *Zauberberg* entstandenen, in Davos angesiedelten Kurromanen eine Rolle. Einer davon ist *Das große stille Leuchten. Eine Erzählung aus dem Kurleben von Davos* von Elisabeth Franke (1886–1931), dessen Erstauflage angeblich 1912 erschien. Das Buch war so erfolgreich, dass es bis in die 1950er-Jahre immer wieder neu aufgelegt und auch ins Holländische übersetzt wurde (*Het groote stille licht*, Bahm, 1920). Weitere fünf Werke erschienen zwischen 1906 und 1912.

Der Briefroman erzählt die Geschichte der mit sich selbst hadernden jungen Hallenser Lehrerin Ruth Barner, die aufgrund von Ermüdungserscheinungen vom Dienst freigestellt wird und die Gelegenheit ergreift, Freunde in Basel zu treffen, um mit diesen eine Reise zu unternehmen. Letztere verzögert sich, und Ruth wird nach einem Tanzabend mit einem plötzlich auftretenden Lungenkatarrh ins Basler Spital eingeliefert. Nach mehrwöchigem Aufenthalt hat sich ihr Zustand nicht signifikant verbessert, weshalb sie nach Davos aufbricht. Die Reise dorthin gestaltet sich wegen heftiger Überschwemmungen infolge eines Unwetters als mühsam und langwierig – der Zug wird letztlich umgeleitet und passiert bei der Einfahrt nach Davos ausnahmsweise den Friedhof: „Dann Davos-

Platz. Das heißt als erstes der Kirchhof! Ein eigentümlicher Empfang für uns, die wir von dieser Seite heraufkommen! Aber in unserer Zeit ist man ja nicht mehr abergläubisch!“ (S. 25) Ruth quartiert sich in einer Pension ein, muss jedoch infolge der Verschlechterung ihres Zustands in ein Sanatorium wechseln.

Die Briefe, die die Protagonistin während ihres insgesamt 8-monatigen Aufenthalts an ihre Schwägerin schreibt, berichten zum einen von ihrer großen Niedergeschlagenheit und der Sehnsucht nach Orientierung und Stütze. Zum anderen liegt der Fokus auf ihren Begegnungen mit den anderen Patienten, der Bewältigung ihres eigenen Schicksals und ihrem individuellen, darin begründeten Reifeprozess. So bringt sie die Freundschaft mit der unheilbaren Irmgard Burkart, einer Nachbarin in der Liegehalle, dem christlichen Glauben nahe, durch den sie letztlich die ersehnte Stärke und damit auch ihre Lebensfreude wiederfindet. Irmgards positive Ausstrahlung und – trotz unheilbarer Erkrankung – zuversichtliche Einstellung beschreibt Franke mit dem aus Conrad Ferdinand Meyers Gedicht „Firnlicht“ entlehnten Begriff des „Grossen stillen Leuchtens“, der zudem die in Davos vorherrschende Lichtstimmung umschreibt. Nicht zuletzt steht er als Metapher für die von einem festen Glauben ausgehende Erleuchtung.

Ruths Gesundheitszustand verbessert sich schließlich, sodass sie – laut den Briefdaten im Roman – Anfang

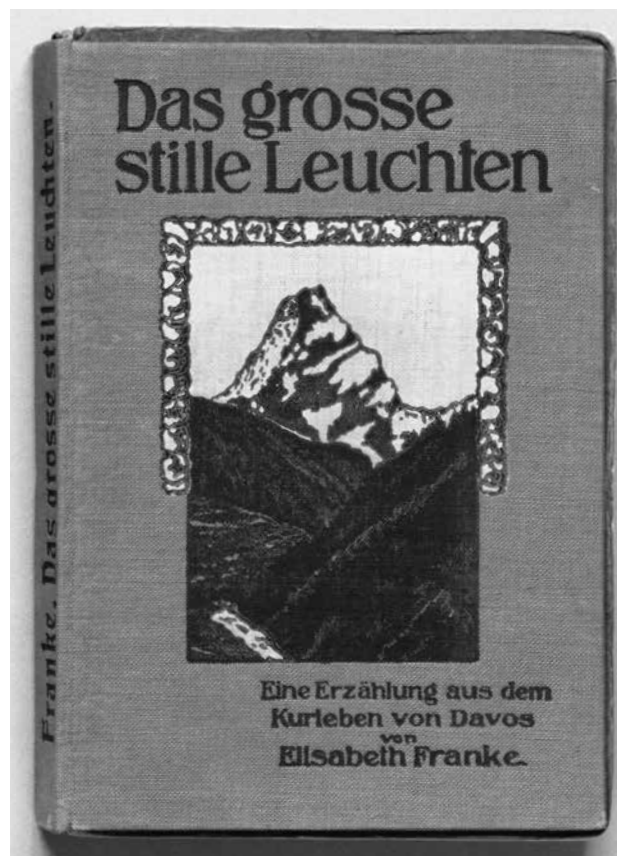


Abb. 1: Elisabeth Franke: *Das große stille Leuchten*. Frankfurt 1911, DKA_NLStraubHedwigTheresaMaria,1 (GNM, Scan Angelina Mühl).

März für vier Wochen in ein Sanatorium im Harz übersiedelt, bevor sie endgültig die Heimreise antreten kann.

Wir wissen nicht, ob Thomas Mann Frankes Roman gekannt hat. Eines der im 1924 erstmals erschienenen *Zauberberg* immer wiederkehrenden Motive – der mehrfach betonte große Abstand zwischen der Welt der Gesunden im Tal und der Kranken in Davos, zwischen den Wissenden oben und den Ahnungslosen unten, also die Unvereinbarkeit vom Leben und Empfinden beider Sphären – wird von Franke vorweggenommen. Doch handelt es sich hier wohl weniger um eine literarische Erfindung als vielmehr um die tatsächliche, deutliche Wahrnehmung der über lange Zeiträume auf der Hochebene verorteten Patienten. Dagegen lässt eine junge, jährlich wiederkehrende, als oberflächlich beschriebene Patientin in Frankes Roman unwillkürlich Assoziationen an Clawdia Chauchat im *Zauberberg* aufkommen: „Sie‘ erschien etwas später, sie hatte erst noch mit einigen Herren herumgeschäkert, legte sich dann lässig, malerisch in die Kissen und holte die Karten hervor.“ (S. 69–70) In beiden Romanen kommt zudem einem Musikstück besondere Bedeutung zu: Während im *Zauberberg* „Am Brunnen vor dem Tore“ in einer Aufnahme von Richard Tauber sowohl erotische Konnotationen erhält wie auch für Todessehnsucht steht, ist es bei Franke „Auf den Bergen die Burgen, im Tale die Saale“, ein an ihre Heimat gemahnendes, eines Abends in der Liegehalle gesungenes Lied, das einen Wendepunkt im Roman markiert. Die im Liedtext angedeutete Todesahnung und Sehnsucht nach der Heimat führen bei der Hauptfigur zur inneren Befreiung und Erstarkung ihres Lebenswillens.

Thomas Manns Besuch 1912 bei seiner in Davos kurenden Frau Katia führte zur Entstehung des *Zauberbergs*. Zahlreiche Protagonisten des Romans lassen sich auf konkrete Vorbilder zurückführen, und auch das beschriebene Sanatorium entsprach einem realen Ort. Zu Elisabeth Franke gibt es bislang nur spärliche Informationen, die nicht belegen, dass ihre Erzählung autobiografisch gefärbt ist: 1886 geboren, lebte sie als Tochter des an einem Lungenleiden erkrankten und von der Erweckungsbewegung beeinflussten Theologen August Hermann Franke (1853–1891) nach dessen Tod in Halle/Saale. Sie absolvierte 1907/08 einen Bibelkurs in der Frauenmissionsschule Malche/Oder und war anschließend als Sekretärin des in Armenien aktiven Missionswerkes „Deutscher Hilfsbund für Christliches Liebeswerk im Orient“. Nach ihrer Heirat trug sie den Familiennamen Loofs. Am 10. 4. 1931 starb sie in Freiburg, wo sie ab 1922 als Hebamme gelistet und als „Schwester Rita Elisabeth“ bekannt war. Vermutlich arbeitete und wohnte sie zuletzt in der Gemeinschaft der Elisabethschwwestern, die im St.-Elisabeth-Krankenhaus eine Wöchnerinnenstation betrieben.

Die in *Das große stille Leuchten* eingedruckte Widmung „Meinem treuen Davoser Kameraden Christel Rauch gewidmet“ verweist deutlich auf eine dem Roman zugrunde liegende persönliche Erfahrung. Auch der Umstand, dass die

Hauptfigur des Romans im selben Alter wie Franke selbst ist, lässt erahnen, dass die im Roman angegebenen Briefdaten authentisch sind und mit einem möglichen Aufenthalt Frankes in Davos und ihrer eigenen Erkrankung korrespondieren. Tatsächlich ist das oben angesprochene Unwetter belegbar: Am 14. und 15. Juni 1910 führten umfangreiche Regenfälle zu erheblichen Schäden an den Bahnstrecken nach Davos.

Glücksgriff I

Für eine Präsentation von Frankes Romans in der Ausstellung wurde über ein Antiquariat eine Erstaussgabe erworben. Diese sollte zu einer wertvollen Grundlage für weitere Recherchen werden. Bei dem erworbenen Exemplar – einer Kombination aus Buchblock mit flexiblen Interimseinband und separater, leinenüberzogener Buchdecke – handelt es sich wohl um ein Vorabexemplar für die Autorin (Abb. 1). Es enthält eine handschriftliche Widmung Frankes: „Der Mutter meines geliebten Heteleins/In inniger Verehrung,/die Verfasserin/Nov. 1911“. Dass die Erstaussgabe aber tatsächlich bereits 1911 erschienen war, belegt auch eine Annonce in den *Davoser Blättern*, 40. Jg., Nr. 46, 16. 12. 1911, S. 4–5, die den Roman als erhältlich anempfiehlt; auch sie vermutet persönliche Erfahrungen der Autorin.

Ebenfalls unserem Exemplar beigelegt war eine Porträt-Fotografie Frankes (Abb. 2), die rückseitig eine weitere Wid-



Abb. 2: Elisabeth Franke, Porträtfotografie mit Widmung an Hedwig Klara Strauß, 1912, DKA_NLStraußHedwigTheresaMaria,1 (GNM, Scan Angelina Mühl).

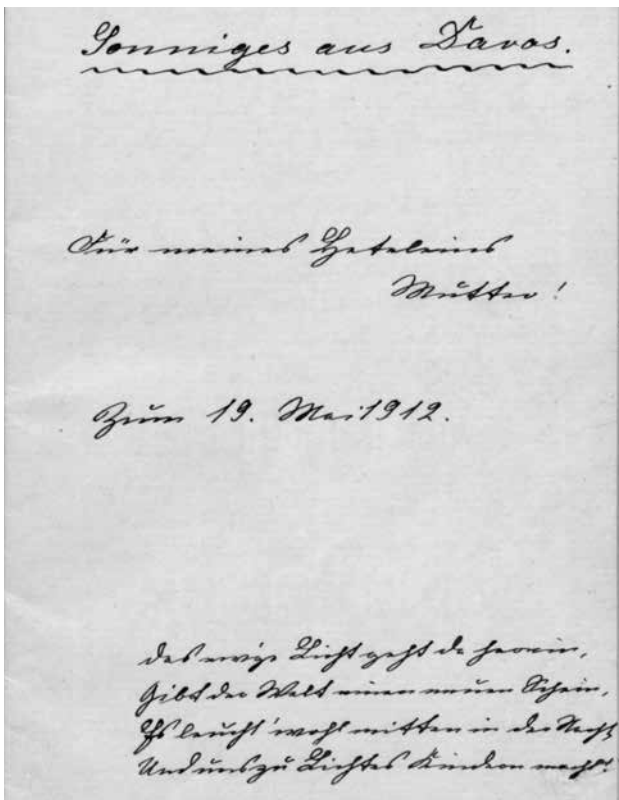


Abb. 3: Elisabeth Franke: Sonniges aus Davos, 1912, Manuskript, 12 S., DKA_NLStraußHedwigTheresaMaria,1 (GNM, Scan Angelina Mühl).

mung der Autorin trägt: „Für meines geliebten Heteleins geliebte Mutter! Ein inniger/Abschiedsgruß!/Heteleins Fränkchen/Okt. 1912.“ Doch damit nicht genug: Auch ein Notizzettel mit der Aufschrift „Die Verfasserin dieses Buches ist Elisabeth Franke genannt Fränkchen; sie war die Freundin meiner Schwester u. hat diese in den [sic] Buch verewigt als „Gritli“./Elisab. Häusserer“ lag bei, ein Beleg für real existierende Vorbilder.

Eindeutig wird der stark autobiografische Zug des Briefromans durch ein dem Buch ebenfalls beigelegtes, 12-seitiges Manuskript Frankes mit dem Titel *Sonniges aus Davos* sowie der Widmung „Für meines Heteleins Mutter/Zum 19. Mai 1912.“ (Abb. 3) Darin schildert die Autorin Begebenheiten und Anekdoten aus ihrem Alltag in einem Davoser Sanatorium, die der Mutter Hetes Einblick in den Aufenthalt sowie einen Eindruck der Tapferkeit ihrer Tochter vermitteln sollten, mit der sich Elisabeth Franke in Davos angefreundet hatte. Sie beschreibt das titelgebende sonnige Wesen des 14-jährigen Mädchens, das sie in Bezug auf „Gritli“ auch im Roman festhält: „Das Gritli bringt mir ja viel mehr Sonne, als ich ihr geben kann. Sie hat Sonne im Herzen – ich nicht.“ (S. 119). Zusammen mit einem weiteren jugendlichen Mädchen – eben der Christel Rauch, der das Buch auf dem Vorsatzpapier gewidmet ist – bildeten die drei eine von Mitpatienten als „Kinderstube“ titulierte (Manuskript, fol. 3r) muntere Truppe. Franke berichtet von

ihrer großen Verbundenheit mit Hete und schildert gegen Ende den traurigen Abschied im Februar 1911, als beide von ihren Müttern zum Sterben nach Hause geholt werden – sowohl im Manuskript wie auch im Roman wird vom herzerreißenden Abschied berichtet: Elisabeth Franke wie auch Hete war bewusst, dass sie sich nicht wiedersehen würden.

Wer war nun Hete? Lassen sich anhand der Angaben Sanatorium und Zeitpunkt des Kuraufenthalts in Davos konkretisieren?

Im Manuskript erwähnt Franke, sie sei Mitarbeiterin des von der Baptistin Lucy W. Peabody (1861–1949) betreuten Kinder- und Jugendmagazins „Everyland“. Dieses amerikanische Blatt vermittelte u.a. internationale Kontakte unter der Zielgruppe durch den Abdruck von Briefen und die Weiterleitung eingehender Antwortschreiben. Franke erwähnt im Manuskript, sie habe den Kontakt für Hete und Christel hergestellt, die Briefe an die Leserschaft einsandten. Eine Recherche führte sehr schnell zu Digitalisaten des betreffenden Heftes mit den Briefen der beiden Mädchen, in denen sie von ihrem Aufenthalt und dem Tagesablauf in der „Deutschen Heilstätte“ in Davos-Wolfgang berichten (Everyland, Bd. 2, Nr. 1, Dez. 1910, S. 55). Anhand dieser Briefe kann auch Frankes Aufenthaltsort identifiziert und der Zeitpunkt ihrer Kur verifiziert werden: Sie muss sich ab Mitte Juni 1910 bis ins Frühjahr 1911 in Davos aufgehalten haben. Und auch Hete alias Hedwig Strauß wird greifbarer. Eigenen Angaben zufolge stammte sie aus einem kleinen Ort in der Nähe von Braunschweig.

Elisabeth Franke schrieb einleitende wie auch abschließende Worte, die den Lesern einen kurzen Eindruck von Davos verschafften und auch von ortsansässigen Kindern berichteten. Neben ihrem vollen Namen erhielt Hete nun auch ein Gesicht: in der Zeitschrift abgedruckt ist eine Fotografie der drei Freundinnen (Abb. 4), deren Entstehung Franke



Abb. 4: Christel Rauch mit Puppe Gritli, Elisabeth Franke und Hete Strauß (v. l. nach r.). Aus: Everyland, Bd. 2, Nr. 1, Dez. 1910, S. 55.

im Manuskript in einer Anekdote schildert: „Wenn ich das Bildchen von uns dreien/in diesem Blatt „Everyland“ sehe, muß/ich jedesmal unwillkürlich/lachen. Wir hatten besprochen, daß/es gleich nach dem Kaffee gemacht/werden sollte, Christel mit der Puppe/Hete mit dem Hund!/. „Denkst Du auch dran?“ frage ich/Hetelein beim Kaffeetrinken. „Ja,“/nickt sie mir eifrig zu „ich habe/schon lauter Zucker in der Tasche.“/Zucker? Wozu braucht man denn/in aller Welt Zucker zum Photo-/graphieren? – Nachher gab es dann/ein fröhliches Lachen, als Hetelein/Christels Stoffhundchen auf den/Schoß bekam u. ganz begossen fragte:/„Ach, ich dachte, ich sollte den leben-/digen Mops von Frl. v. Geyer nehmen“,/den hatte sie mit dem Zucker still/halten wollen. Das Stoffhündchen/parierte auch ohne das, obgleich es/nun natürlich von allen Seiten/hieß: „Geben Sie ihm doch Zucker,/es wackelt ja!“ Und es wackelte/auch wirklich ganz bedenklich, weil – // Hetelein so schrecklich lachen mußte!“ (fol. 5r/v). Ebenfalls auf dem Foto zu sehen ist Christel Rauchs Puppe Gritli, die Namensgeberin der Romanfigur. In der eingangs angesprochenen Schlüsselszene, die den Wendepunkt in der Einstellung Ruths Barners signalisiert, spielt die Puppe ebenfalls eine Rolle: „Es ist eine Puppe, eine schöne, große Kugelgelenk-Puppe mit Locken und einem gehäkelten Kittel, Wadenstrümpfchen und kleinen Lackschuhen.“ (S. 93). In der Everyland-Ausgabe Bd. 4 vom Dezember 1912, S. 87–88, erschien unter der Überschrift „The Postman from Germany and Switzerland. Letters from Fräulein Franke and Christel“ ein weiterer Brief von der nach einem Zwischenaufenthalt bei ihrer Familie in Hamburg wieder nach Davos zurückgekehrten Christel Rauch, in dem sie von Hetes Tod im Jahr zuvor berichtet.

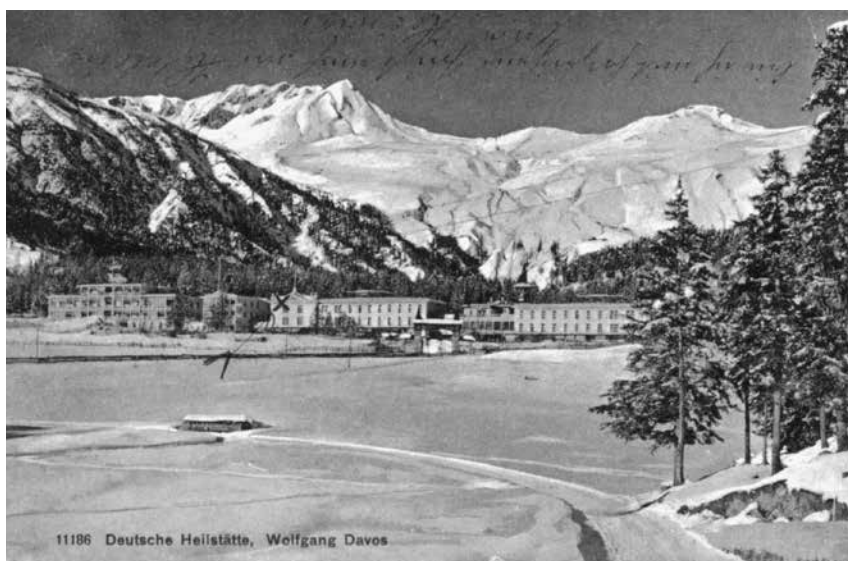


Abb. 5: Ansichtskarte der Deutschen Heilstätte, Wolfgang-Davos, Hedwig Strauß, geb. Thomas an Emilie Strauß, Lutter, gelaufen 25. 3. [1910], GNM, DKA, NL Strauß, Hedwig Theresa Maria,4 (GNM, Scan Angelina Mühl).

Glücksgriff II

Ebenfalls für die Ausstellung angekauft wurden im November 2019 von einem anderen Anbieter, als dem Verkäufer des Buches, 20 Ansichtskarten aus Davos. Die Auswahl erfolgte eher zufällig und mit der Zielrichtung, sowohl das hohe Aufkommen dieses Kommunikationsmittels, die Vielfalt der Motive sowie die Internationalität des Davoser Publikums zu illustrieren. Im Laufe der Inventarisierung fiel auf, dass die Adressaten zweier Karten, die die Deutsche Heilstätte in Davos zeigen, den Familiennamen Strauß tragen. Eine dieser beiden Postkarten lief nach Lutter am Harenberg, einem Ort ca. 45 km von Braunschweig entfernt, und ist an eine Emilie Strauß gerichtet. Im Kartentext schreibt eine Hedwig am 25. 3. [1910] aus Davos-Wolfgang: „Seit gestern befindet sich unser liebes Hetelein in der Deutschen Heilstätte, wo für lange Zeit ihre Heimat sein wird. Hoffentlich schenkt ihr der liebe Gott baldige Genesung!“ Die Bildseite zeigt die Deutsche Heilstätte und eine Markierung des Zimmers der Patientin (Abb. 5). Sowohl der Name Hete, die Übereinstimmung von Sanatorium und Zeitraum als auch die Lage des Zielorts machten aufmerksam. Sollte es sich tatsächlich um „unsere“ Hete handeln?

Die zweite Ansichtskarte stammt vom 17. 6. 1910. Sie richtet sich an eine Hedwig Strauß in Karlsbad und ist mit „Deine Hete“ unterschrieben. Die Kartenautorin berichtet, dass es ihr, nachdem sie drei Tage im Bett verbringen musste, nun wieder besser gehe. Die Adressatin hielt sich offenbar bei ihrer kurenden Mutter, Hetes Tante, auf (Abb. 6). Und interessanterweise berichtet Hete hier auch von den Überschwemmungen, deren Auswirkungen auf die Anreise Ruth Barners im Roman beschrieben sind. Hete schreibt die Karte am selben Tag, an dem Franke ihre Protagonistin in Davos eintreffen lässt (S. 22–25) und entsprechend Elisabeth Franke vermutlich gerade selbst in Davos anreiste.

Die sich auf die Anhaltspunkte in den Karten stützende anschließende Recherche konnte die Vermutung bestätigen, dass die beiden Postkarten tatsächlich in den beschriebenen Zusammenhang gehören. Mit Hilfe der Stadtverwaltung Lutter am Barenberge und dem Staatsarchiv Wolfenbüttel gelang es, die Absender und Adressaten der Karten zu identifizieren. Die Karte vom 25.3.[1910] schrieb Hedwig Klara Strauß, geb. Thomas (21.12.1872–31.7.1952), Mutter von Hete, an ihre Schwägerin Christiane Elisa Emilie Strauß, kurz nachdem sie ihre Tochter nach Davos gebracht hatte; Emilie hatte wohl bereits 1910 ebenfalls eine Kur absolviert, musste diese aber wohl im selben Jahr wiederholen,

wie die zweite nach Karlsbad gerichtete Karte belegt. Diese schrieb die junge Patientin Hete, Hedwig Therese Marie Strauß, geb. 8. 6. 1894, wohnhaft in Üfingen nahe Braunschweig, selbst. Adressatin war ihre Cousine Emmy Friederike Hedwig Strauß, geboren am 12. 3. 1890 in Lutter am Barenberg, gestorben ebendort 28. 7. 1939. Der erneute Kuraufenthalt der Tante war offenbar nicht von Erfolg gekrönt: sie starb bereits am 17. 9. 1913.

Hetes kleiner Bruder Walter Karl August Strauß, geboren am 13. 8. 1896 und gefallen in Flandern am 22. 10. 1914, war möglicherweise der Grund, warum die beiden Postkarten keine Briefmarken mehr aufweisen: Elisabeth Franke schreibt in ihrem Manuskript: „Sie sprach so viel von dem ‚kleinen‘ Bruder u. eine fremd-/ländische Mark für ihn war stets ihre größte Freude“ (fol 8v). Hetes Schwester Elisabeth Anna Johanna Strauß, wurde am 13. 8. 1892 geboren und heiratete am 18. 10. 1919 einen O. Häusserer. Sie hat den für die Recherchen so grundlegenden Notizzettel beschrieben.

Glücksgriff III

Die nachträgliche Durchsicht der Davos-Bestände des bereits konsultierten Ansichtskarten-Anbieters brachte eine weitere von Hete geschriebene Karte zutage: Am 3. 11. 1910 gratuliert sie ihrer Tante Emilie zum Geburtstag und schreibt von der deutlichen Verschlechterung ihres eigenen Zustands, der sie seit 14 Tagen das Bett hüten lasse.

Im Gegensatz zu den Angaben in *Everyland* und auch der Annahme Frankes, die das Manuskript wohl aus Anlass des ersten Todestages verfasst hatte, starb Hete nicht am 19., sondern vielmehr am 11. Mai 1911. Dadurch wird deutlich, dass die Briefdaten, die zu Beginn der Erzählung Frankes noch mit den autobiografischen deckungsgleich gewesen zu sein scheinen, gegen Ende von den tatsächlichen Begebenheiten abweichen. So erfährt Ruth Bärner beispielsweise am 28. 2. 1911 von Gritlis Tod (S. 139). Während die Briefautorin des Romans als geheilt – als „Reklame für Davos“ (S. 138/139) – die Heimreise antrat, wurde Elisabeth Franke mit schlechter Prognose nach Hause geschickt. Die Beiträge in *Everyland* zeigen, dass ihre Heilung noch lange Zeit in Anspruch nahm. So schreibt Franke in einem in der *Everyland*-Ausgabe vom Dezember 1912 abgedruckten Brief vom 17. Mai 1912 aus Berlin-Halensee, dass sich ihr eigener Zustand mittlerweile soweit verbessert habe, dass sie aufstehen dürfe (*Everyland*, Bd. 4, Nr. 1, Dez. 1912, S. 37). In einem Brief vom Dezember 1911 (*Everyland*, Bd. 3, Nr. 1, Dezember 1911,



Abb. 6: Familie des Bäckermeisters Conrad Heinrich Wilhelm Strauß (1858–1903) in Lutter. Hetes Tante und Cousine, Adressatinnen ihrer Karten, auf dem Treppenabsatz (Foto: Museums- und Kulturverein Lutter am Barenberge e.V.).

S. 121–123), der von Sinti- und Roma-Kindern in Berlin berichtet, hatte sie noch vermerkt, dass sie das Bett hüten muss. Hier war noch das Bibelhaus in Freienwalde/Oder (S. 47) als Kontaktadresse für Elisabeth Franke genannt.

Wie sehr die Erinnerung an Elisabeth Franke und Hete in der Familie von deren Schwester wertgeschätzt wurde, belegt die Aufbewahrung des Romanexemplars samt seinen Einlagen bis in die Gegenwart hinein. Die Handschrift von Hetes Schwester Elisabeth Häusserer zeigt, dass sie erst im fortgeschrittenen Alter die ihr so wichtige Information auf dem Notizzettel festhielt, um sie der Nachwelt zu bewahren. Es steht zu vermuten, dass sich auch die Ansichtskarten in ihrem Umfeld befanden, bis möglicherweise dieses kleine Konvolut im Rahmen einer Haushaltsauflösung veräußert und dabei auseinandergerissen wurde. Durch eine Reihe von Zufällen konnte es nun im Germanischen Nationalmuseum wieder vereint werden und wird fortan im Deutschen Kunstarchiv verwahrt.

► BARBARA RÖK

Besten Dank an Jürgen Diehl vom Niedersächsischen Landesarchiv – Abteilung Wolfenbüttel und Felix Thalheimer, Stadt Freiburg, für die engagierte Unterstützung bei den Recherchen sowie dem Vorsitzenden des Museums- und Kulturvereins Lutter am Barenberge e.V., Horst Züchner, für seine Hinweise und die Fotografie der Familie Strauß.

Durchs Schlüsselloch gezeichnet?

Rudolf Großmanns „Fräulein Chanel“



Abb. 1: Rudolf Großmann: Porträt Coco Chanel, um 1931, Rötel, 44,0 x 28,3 cm; bez. u.r.: Fräulein Chanel; Sammlung Kinkel im GNM, Inv. Hz 10521 (Scan: Ute Bock).

BLICKPUNKT FEBRUAR. „Er [Großmann] zeichnet gern aus dem Hinterhalt. Man überrascht ihn bei einer Wendung, wie er einen verstoßen aufs Korn nimmt und schnell einen Umriss zu erhaschen sucht. [...] Er zeichnet die Menschen, [...] wenn sie nichts merken und sich darum ohne Posen geben [...]: durchs Schlüsselloch.“ (Karl Scheffler in: Kunst und Künstler 21, 1923, S. 315).

Zu dem bedeutenden Vermächtnis des Kunstpublizisten Hans Kinkel (1929–2015) an die Graphische Sammlung des Germanischen Nationalmuseums gehören 31 Zeichnungen von Rudolf Großmann (1882–1941). Der heute wenig bekannte Künstler, der überwiegend in Berlin tätig war, bis ihm die Nationalsozialisten seinen Lehrauftrag an der Staatlichen Kunstschule entzogen, machte sich vor allem als Porträtist einen Namen. So erschien 1926 der Band „50 Köpfe der Zeit“ mit ausgewählten Reproduktionen seiner Bildniszeichnungen von Künstlerkollegen, Philosophen, Kunsthistorikern etc., darunter Wilhelm von Bode, Jean Cocteau, Lovis Corinth und Thomas Mann. Viele Porträts schuf Großmann auch als Illustrationen für Zeitschriften wie „Der Querschnitt“ oder „Kunst und Künstler“, wobei er sich nicht scheute, die Gesichtszüge mancher Zeitgenossen fast karikaturhaft wiederzugeben. Wie seine Kritiker mehrfach betonten, war ihm die Darstellung der inneren vor der äußeren Ähnlichkeit wichtig. Hans Kinkel selbst schrieb mehrere Artikel über den „passionierten Kopf-

jäger [...] der im Rahmen seiner Möglichkeiten und in den Grenzen seiner Begabung das Bild einer Epoche skizzierte“ und beklagte, dass seinen Arbeiten kaum Beachtung geschenkt wurde.

Bei dem Konvolut der Graphischen Sammlung handelt es sich überwiegend um Bildnisse männlicher Persönlichkeiten aus dem Kultur- und Geistesleben Deutschlands, Frankreichs und Italiens der 1920er- und 1930er-Jahre (Abb. 2). Im Unterschied zu diesen, häufig in schwarzer Kreide oder Tuschfeder mit definierender Binnenstruktur ausgeführten Zeichnungen, zeigt „Fräulein Chanel“ (Abb. 1) eine mit wenigen Strichen zu Papier gebrachte Profilsilhouette. Die Kontur scheint aus einer Linie gezogen, akzentuiert wurden nur die Augenpartie mit der Braue sowie die unter einer Mütze hervorragenden kurzen Haare. Doch stellt dieses schlichte Blatt tatsächlich die wohl berühmteste Modeschöpferin des 20. Jahrhunderts dar, nämlich Coco (eigentlich Gabrielle) Chanel (1883–



Abb. 2: Rudolf Großmann: Porträt Carl Zuckmayer, 1926/34, Feder und Pinsel in schwarzer Tusche; Sammlung Kinkel im GNM, Inv. Hz 10513. Das Blatt wurde wohl zusammen mit der Chanel-Zeichnung von Kinkel 1980 im Münchner Kunsthandel erworben (Scan: Ute Bock).

1971)? Eine Grande Dame, die sich zeitlebens zwar häufig fotografieren, aber kaum zeichnen oder malen ließ? Und bei welcher Gelegenheit könnte das Porträt entstanden sein?

Inspirationsort Paris

Abgelehnt von den Kunstakademien in Düsseldorf und Karlsruhe, zog es Großmann 1905 nach Paris, wo er – unterbrochen durch Reisen ins Ausland und längere Aufenthalte in Berlin – mehrere Jahre verbrachte. In der französischen Metropole bildete er sich nach einem kurzen Studium bei dem bretonischen Maler Lucien Simon (1861–1945) autodidaktisch fort. Stark beeinflusst wurde er durch den Künstlerkreis des Pariser Café du Dôme, zu dem u. a. Henri Matisse (1869–1954), Jules Pascin (1885–1930), Lyonel Feininger (1871–1956) und Hans Purrmann (1880–1966) gehörten. Hier entstand auch der Kontakt zu dem französischen Illustrator und Designer Paul Iribe (1883–1935). Dieser gab von 1906–1910 das satirische Wochenblatt „Le Témoin“ heraus, für das Feininger und Großmann mehrfach Karikaturen zeichneten.

Es spricht jedoch einiges dagegen, dass die Chanel-Zeichnung in dieser Zeit entstanden ist. Coco Chanel stand 1910 noch am Anfang ihrer Karriere, die als Modistin mit der Eröffnung eines Hutgeschäfts in der Pariser Rue Cambon begann. Ihre langen Haare trug sie damals zumeist hochgesteckt, erst nach dem Ersten Weltkrieg wurde sie mit ihrer Kurzhaarfrisur im Bob-Stil zur Vorreiterin für den modernen *coupe garçon*, den auch die Rötzelzeichnung andeutet. Die Form der Kopfbedeckung verweist ebenfalls auf die Mode der späten 1920er- und frühen 1930er-Jahre.

Im Sommer 1925 ist Großmann von Berlin aus nach Paris gereist, um die Weltausstellung für moderne dekorative Kunst und Kunstgewerbe zu besuchen. Bei dieser Gelegenheit fertigte er ein Porträt des Chanel-Konkurrenten Paul Poiret an, das er zusammen mit einem süffisant-kritischen Text über den beliebten Couturier in der Oktoberausgabe des „Querschnitts“ veröffentlichte. Da Großmann eine Schwäche für gute Schneider und teure Anzüge hatte, dürfte ihm der Ausflug in die Pariser Modewelt großes Vergnügen bereitet haben. Möglicherweise traf er hier auch auf Coco Chanel, inzwischen Leiterin eines erfolgreichen Modehauses, die darüber hinaus Kostüme für Theater- und Ballettaufführungen entwarf und mit einigen der bedeutendsten Künstler und Komponisten der Zeit befreundet war. Chanel besaß allerdings sehr konkrete Vorstellungen davon, wie ein Porträt von ihr auszusehen hatte: Ein 1923 bei Marie Laurencin in Auftrag gegebenes, heute im Musée de L'Orangerie in Paris ausgestellt Bildnis lehnte die Modeschöpferin aufgrund mangelnder Ähnlichkeit ab und verwei-

gerte der Malerin sogar das Honorar. Angeblich scheiterten selbst Picasso und Dalí bei dem Versuch, Chanel für eine Porträtsitzung zu gewinnen.

(Vor-)Bilder von Coco Chanel

Aussehen und Auftreten Coco Chanel während der 1920er- und 1930er-Jahre bezeugen zahlreiche schwarz-weiß Fotografien. Das bekannteste Beispiel stammt von dem amerikanischen Dada-Künstler Man Ray (1890–1976) und wurde 1935 aufgenommen. Es inszeniert die Stil-Ikone als zigaretterrauchende Diva im schwarzen Kleid, geschmückt mit diversen Perlenketten und anderen auffälligen Accessoires aus dem Hause Chanel. Zu diesen gehörte auch eine mit Perlen verzierte Hutnadel samt kokardeartiger Brosche, die Coco Chanel auf vielen Fotografien aus der Zeit um 1930 trägt (Abb. 3). Auch an der Mütze auf der Porträtzeichnung Großmanns, die durch die strenge Profilansicht sehr an die anonyme Aufnahme



Abb. 3: Unbekannt: Coco Chanel, 1931, Fotografie (aus: Edmonde Charles-Roux: Chanel. Ihr Leben in Bildern. München 2005, S. 322).

erinnert, scheint ein solcher Hutputz zu stecken. Diese Parallelen legen die Vermutung nahe, Großmann habe die Zeichnung nach einer fotografischen Vorlage angefertigt. Dem widerspricht jedoch die skizzenhafte Ausführung des Blattes, die seine Entstehung während einer von Großmanns späteren Parisreisen wahrscheinlich macht. Im Mai 1931 fand bei Jeanne Castel in der Avenue Messine eine Ausstellung seiner Arbeiten statt, die er gewiss besuchte. Coco Chanel begann in diesem Jahr eine Liebes- und Geschäftsbeziehung mit Paul Iribe. Vielleicht ermöglichte der frühere Auftraggeber des „Témoins“ eine Begegnung mit seiner Muse. Gemessen am Ausführungsgrad und der Qualität der Nürnberger Zeichnung muss diese jedoch flüchtig oder vom Modell unbemerkt geblieben sein. Iribe startete von 1933–35 eine von Chanel finanzierte Neuauflage der Zeitschrift, deren nationalistische, das Hitlerregime anprangernde Illustrationen Großmann sicher mit Interesse zur Kenntnis genommen hat. Die auf mehreren, von Iribe selbst entworfenen Titelseiten als Personifikation der französischen Nation mit Jakobiner-*mütze* dargestellte Marianne trägt die stilisierten Züge Coco Chanel. Gerüchten zufolge verhinderte allein der frühe Tod Iribes die Hochzeit des Paares. Daher blieb Coco zeitlebens das unverheiratete „Fräulein Chanel“.

► CLAUDIA VALTER

Literatur: Rudolf Großmann: *Manege des Lebens*. Berlin 1922. – Waldemar George: *Grossmann-Ausstellung in Paris*. In: *Kunst und Künstler* 29, 1931, S. 478. – *Ausstellung Rudolf Grossmann. Plastiken, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen*. 7. Juli bis 26. August 1977, Karl und Faber, München. München 1977. – Edmonde Charles-Roux: *Chanel. Ihr Leben in Bildern*. München 2005. – Hans Kinkel: *Fundstätte und Nachtvogel. Zeichnung seit Klinger*, Bd. 1. Berlin 2012, S. 280/81, Nr. 33. – *Von Kirchner bis Baselitz - ein Jahrhundert-erbe. Die Sammlung Hans Kinkel im Germanischen Nationalmuseum*. Hrsg. von Yasmin Doosry. *Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg*. Nürnberg 2017.

Unter falscher Identität

Eine hl. Jungfrau aus der Riemenschneider-Werkstatt



Abb. 1: Werkstatt Tilman Riemenschneiders: Hl. Jungfrau, um 1500/15, GNM, Inv. Pl.O. 49, nach Restaurierung und Ergänzung. Originalillustration zu Essenwein 1884 (Scan: Laura Bock).

BLICKPUNKT MÄRZ. Bei der Frage nach Bildschnitzern der Spätgotik fällt zumeist spontan ein Name: Tilman Riemenschneider. Obwohl das Werk des Würzburgers weder die Virtuosität des Nürnberger Bildschnitzers Veit Stoß noch die plastische Wucht und intellektuelle Aufladung des zeitgleich in Landshut wirkenden Hans Leinberger aufweist, ist seine Popularität nach wie vor ungebrochen. Die Beliebtheit Riemenschneiders gründet letztlich in der Rezeption seines Schaffens im 19. Jahrhundert – einer Zeit, deren von den Nazarenern geprägtem Kunstempfinden Riemenschneiders stille, melancholisch-versunkene Heiligendarstellungen im Besonderen entgegenkamen. Nachdem man 1822 bei Straßenbauarbeiten auf dem ehemaligen Friedhof des Kiliansdoms die Grabplatte mit dem Bildnis des 1531 verstorbenen Meisters wiederentdeckt hatte, publizierte der Würzburger Legationsrat Carl Gottfried Scharold (1769–1847) im Jahr 1841 biografische Notizen sowie ein kurzes Werkeverzeichnis. Noch im selben Jahrzehnt folgte die erste Künstlermonografie. Deren Verfasser, Carl Becker, verdankte das GNM zahlreiche Gipsabgüsse von Werken Riemenschneiders, die jedoch nicht mehr erhalten sind. Im Jahr 1872 schließlich gelang dem GNM die erste Erwerbung einer Originalskulptur Riemenschneiders (Inv. Pl.O. 49). Dass man mit dem Fragment einer Anbetung der Könige aus der Sammlung des Museumsgründers Hans von und zu Aufseß bereits ein bedeutendes frühes Bildwerk von seiner Hand besaß, wurde erst später erkannt.

Erwerbung und Restaurierung

Bei dem Zugang aus dem Jahr 1872 handelt es sich um die 136 Zentimeter hohe Standfigur einer weiblichen Heiligen aus Lindenholz, deren ursprünglicher Aufstellungszusammenhang nicht mehr bekannt war. Nach dem Bericht des Ersten Direktors August Essenwein kam die Skulptur als Schenkung des Würzburger Bildhauers Scharold in das Museum. Ein Bildhauer dieses Namens ist jedoch nicht nachweisbar; es muss vielmehr der Sohn des o. g. Carl Gottfried Scharold, der Würzburger Maler sowie Antiquitäten- und Kunsthändler Karl Scharold (1811–1906), gewesen sein, der das Bildwerk dem Museum übereignete. Die Schenkung war jedoch aus heutiger Sicht in einem geradezu erschreckenden Zustand. Essenwein schreibt dazu 1884 im ersten Band der „Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum“, das Bildwerk müsse längere Zeit der Witterung ausgesetzt gewesen sein, denn die linke Seite sei vollständig verwittert und der Rest, insbesondere die unteren Partien, durch Holzwurmfraß außerordentlich stark geschädigt. Fast schon überflüssig erscheint die

Feststellung, dass beide Hände verloren waren. Zudem war die Figur der Länge nach in zwei Teile gespalten, zwischen denen jedoch, wie Essenwein betont „kein Teilchen fehlte“. Das Gesicht war nach seiner Mitteilung gut erhalten; lediglich „einige kurze Gänge und viele Löcher des Holzwurmes“ beeinträchtigten es.

Nachdem mehrere Bildhauer die Aufgabe abgelehnt hatten, nahm 1883 die drei Jahre zuvor von Josef Stärk und Martin Lengenfelder in Nürnberg gegründete „Anstalt für christliche Kunst“ den Auftrag zur Restaurierung der Skulptur an. Der aus dem oberschwäbischen Saulgau stammende Josef Stärk hatte an der Münchner Kunstakademie als Schüler von Joseph Knabl sowie an der Kunstgewerbeschule in Nürnberg eine gründliche Ausbildung durchlaufen. Nach seiner Niederlassung in Nürnberg erwarb er sich rasch den Ruf eines Spezialisten für anspruchsvolle neugotische Kirchengestaltungen. Essenwein arbeitete bereits bei der von 1879 bis 1881 erfolgten Wiederherstellung und Neuausstattung der Nürnberger Frauenkirche mit Stärk zusammen; Stärks Ausstattungsstücke wurden jedoch im Zweiten Weltkrieg zerstört. Bis heute erhalten sind dagegen seine beachtenswerten Altarwerke für den Eichstätter Dom, für St. Georg in Dinkelsbühl sowie die Hofkirche in Neumarkt in der Oberpfalz.

Die Bearbeitung der Riemenschneider-Figur im Atelier von Stärk und Lengenfelder erfolgte zu Essenweins höchster Zufriedenheit. Mit spürbarer Begeisterung schildert dieser detailliert die Vorgehensweise der beiden Bildhauer: „Zunächst imprägnierten sie die Figur mit Leim, der die vom Wurm zerstörten Teile kräftigte und zusammenhielt, was sich halten lassen konnte; dann wurde Kitt aus Sägespänen, Kreide und Leim genommen und mit größter Sorgfalt alle Löcher und Ritzen ausgefüllt. Und siehe da, nicht nur, wo man vorher noch deutlich die alte Oberfläche erkennen konnte, auch wo solche nicht mehr zu sehen war, trat sie wieder deutlich genug hervor; selbst an den verwitterten Teilen zeigte sich, sobald die Teile zwischen den noch stehenden Fasern mit Kitt ausgefüllt waren, sofort, daß noch so viele der scheinbar losen Holzfasern der ehemaligen Oberfläche angehörten, und diese also sich selbst wiederherstellte, sodaß nur ganz wenige Gewandpartien fehlten, die sehr leicht mit künstlerischem Verständnis sich ergänzen ließen.“

Das so wiedergewonnene Bildwerk (Abb. 1) zeigt eine jugendliche Heilige in etwa dreiviertel Lebensgröße. In elegant geschwungener Haltung stehend, trägt sie über einem eng anliegenden, über der Taille gerafften Gewand einen locker fallenden Mantel. Ein fein gefälteltes Brusttuch bedeckt den weiten Ausschnitt. Das rechte Bein ist leicht vorgestellt, sodass die Spitze des durch eine hölzerne Trippel geschützten Schuhs unter dem auf der Plinthe aufstehenden Mantelsaum sichtbar wird. Das leicht zur Seite geneigte Haupt zeigt ein ebenmäßiges Antlitz mit den für Riemenschneider typischen lyrisch in sich gekehr-

ten Zügen. Offen und in langen welligen Strähnen fällt das Haar über den Rücken und nach vorne über die linke Schulter. Ein scheibenartiger, vorne zugespitzter Wulstring, locker mit einem dünnen Schleiertuch umwickelt, bedeckt das Haupt. Die Figur ist rückseitig über die gesamte Höhe gehöhlt. Sie zeigt einige charakteristische Verzierungsdetails: Geschnittene Rillen, die von sichelförmigen Kerben begleitet werden, akzentuieren die Gewandsäume und kehren zudem am Kopfputz wieder. Sie gehören zu den Markenzeichen der Riemenschneider-Werkstatt. Die Unterseite des textilen Kopfschmucks ist durch mit einem Geißfuß geschnittene Rauten ornamentiert, in deren Zentrum jeweils eine Punzierung in Form eines sechs Zackigen Sterns sitzt. Die Schussfransen des gewebten Schleiertuchs sind durch kurze parallele Kerben wiedergegeben. Zumindest zeitweise muss die Figur gefasst gewesen sein – die offenliegenden Fraßgänge von Nagekäferlarven sind ein untrügliches Indiz dafür – nachweisen lassen sich vereinzelte Grundierungs- und Farbreste jedoch nur noch unter dem Mikroskop.

Die Korrektheit der unter Essenweins Anleitung vorgenommenen Rekonstruktion, die dieser mit dem Hochmut eines Connaisseurs gewissermaßen zur Selbstverständlichkeit erklärte, muss heute durchaus kritisch befragt werden. Der Vergleich mit anderen Arbeiten der Riemenschneider-Werkstatt legt nahe, dass einige der recht zahlreichen sowohl durch eingesetzte Holzstücke als auch durch den großzügigen Auftrag von Kittmasse vorgenommenen Ergänzungen an den Draperien sicher nicht dem Original entsprochen haben können. Viele dieser Ergänzungen prägen heute das Erscheinungsbild der Figur mit (Abb. 2): der seitliche Abschluss des Mantels hinter dem im Original erhaltenen rechten Ärmel, der Nasenrücken von der Wurzel bis zur Spitze sowie ein großer Teil des Kopfschmucks und ein Teil der Plinthe. Vollständig verloren und daher nicht vermeintlich auf Grundlage des Bestandes zu rekonstruieren waren dagegen der linke Arm von der Schulter abwärts sowie beide Hände mit den Attributen.

Damit nicht zufrieden, ließ Essenwein Josef Stärk auch diese abgegangenen Partien ergänzen. Obwohl man sich spätestens hier im Bereich des Spekulativen bewegte, war der Museumsmann überzeugt, seine Entscheidungen fachlich einwandfrei getroffen zu haben, wie seine Ausführungen nahelegen: „Nun unternahm es Stärk, auch die Hände zu modellieren, wie sie nach der Haltung der Arme gewesen sein mußten. Da sich nach den Resten des Ansatzes am Körper erkennen ließ, daß auf der linken Hand kein Buch gelegen haben könne, sondern etwas Dünnes und Flaches ehemals gegen den Körper gedrückt war, während die Rechte etwas Leichtes herabhängend gehalten haben mußte, so ließ sich weder der Turm der hl. Barbara, noch das Schwert und Rad der hl. Katharina anbringen; als hl. Helena hätte sie eine Kaiserkrone tragen müssen. Auch sonst wollten die Attribute keiner andern Heiligen passen, sodaß Stärk ihr,



Abb. 2: Werkstatt Tilman Riemenschneiders: Hl. Jungfrau, um 1500/15, Lindenholz, GNM Inv. Pl.O. 49, Kartierung der Ergänzungen und Überarbeitungen von 1883 (Wibke Ottweiler 2020).

auf unsere Veranlassung, einem Kupferstiche des 15. Jahrh. folgend, der die heilige Elisabeth in ähnlichem Kopfschmucke darstellt, in die rechte Hand eine Kanne, in die linke einen Teller mit Brot und Obst gab und damit nicht nur einen tatsächlichen künstlerischen Abschluß aller Linien erzielte, sondern auch mit seiner pietätvollen Restauration einem der herrlichsten Werke des fränkischen Meisters wieder ans Licht geholfen hat.“

Identität der Heiligen

Mit den Ergänzungen gab man der jugendlichen Heiligen also die Identität der hl. Elisabeth von Thüringen und damit einer der populärsten deutschen Heiligen. Die Vita Elisabeths ist vergleichsweise detailliert überliefert, wirkte sie doch gerade einmal knapp drei Jahrhunderte vor Riemenschneider im mitteldeutschen Raum: Im Jahr 1207 als Tochter des ungarischen Königs geboren, heiratete sie mit 14 Jahren den Landgrafen Ludwig von Thüringen. Nach dessen frühem Tod auf einem Kreuzzug 1227 lebte sie fortan als Witwe, bis sie selber 1231 mit 24 Jahren verstarb. Elisabeth war schon zu Lebzeiten berühmt für ihre Mildtätigkeit, ihren selbstlosen Einsatz für Kranke und Bedürftige sowie für ihre radikale Hinwendung zur franziskanischen Armbewegung. Sie wirkte zuletzt als einfache Spitalschwester in dem von ihr vor den Mauern Marburgs gegründeten Hospital. Unmittelbar nach ihrem Tod setzte das Kanonisierungsverfahren ein, das 1235 zur Heiligsprechung führen sollte. Bildliche Darstellungen zeigen die unter anderem als Patronin der Kranken und Notleidenden verehrte Elisabeth zumeist mit einem Laib Brot und einem Krug als Zeichen ihrer sozialen Fürsorge. Gleichmaßen zur Heiligenikonografie gehört auch die Kleidung; sie betont die vornehme Herkunft der Landesfürstin: Obligatorisch sind ein Schleier oder eine Haube als Zeichen ihres Ehe- beziehungsweise Witwenstandes – in einigen Fällen ergänzt um eine Krone als Hinweis auf ihre königliche Geburt. Als Merkmal ihrer dem klösterlichen Ideal verschriebenen Lebensführung trägt sie

in der Regel ein hochgeschlossenes Kleid, angelehnt an die Nonnentracht. An diese Ikonografie hielt sich auch Riemenschneider, als er im Rahmen seines ersten großen Altarauftrags, dem Magdalenen-Retabel in Münnerrstadt (1491/93), eine beeindruckende Darstellung der hl. Elisabeth schuf: Ihr Haar ist unter der Ripse, einem mehrfach gewickelten voluminösen Kopftuch, verborgen, das Kleid hochgeschlossen und das Dekolleté zusätzlich durch das herabhängende Ende des Kopftuchs bedeckt (Abb. 3). Als die Riemenschneider-Werkstatt Jahre später noch einmal ein Bildwerk der Heiligen schuf, wiederholte sie im Wesentlichen den in Münnerrstadt geprägten Typus. Diese gemeinhin gegen 1515 datierte Arbeit konnte 1922 für das GNM erworben werden (Abb. 4).

Auch die unter Essenweins Anleitung rekonstruierte Heilige vertritt einen ganz bestimmten Typus – allerdings einen von dem der mildtätigen Fürstenwitwe dezidiert zu unterscheidenden: Die mädchenhaften Züge, das lange, offen getragene Haar sowie das eng geschnittene Kleid



Abb. 3: Tilman Riemenschneider: Hl. Elisabeth von Thüringen vom Münnerrstädter Hochaltarretabel, 1490/92, Lindenholz, Pfarrkirche St. Maria Magdalena, Münnerrstadt (Foto: Markus T. Huber).



Abb. 4: Werkstatt Tilman Riemenschneiders: Hl. Elisabeth von Thüringen, um 1510, Lindenholz, GNM, Inv. Pl.O. 2413 (Foto: Monika Runge).

mit Dekolleté und der modische Kopfputz kennzeichnen den Typus der „Heiligen Jungfrau“. Dabei handelt es sich in der Regel um jungfräuliche Märtyrinnen des frühen Christentums. Die populärsten unter ihnen sind Katharina von Alexandrien, Margareta und Barbara. Sie zählen zu den Vierzehn Nothelfern und bilden zusammen mit der hl. Dorothea die Gruppe der „virgines capitales“, der vier Hauptjungfrauen. Weitere besonders verehrte Jungfrauen sind Agatha, Agnes, Apollonia, Cäcilia, Christina, Lucia, Maria Magdalena sowie Ursula und ihre 11.000 Gefährtinnen.

Eine dieser Heiligen stellte das Bildwerk wahrscheinlich ursprünglich dar. Die tiefgreifende Überarbeitung von 1883 verwischte jedoch die wenigen damals vielleicht noch vorhandenen Hinweise auf ihre Identität zusätzlich. Festzuhalten ist zumindest, dass die Stellung des noch originalen



Abb. 5: Werkstatt Tilman Riemenschneiders: Hl. Margareta aus der Marienkapelle Würzburg, Holzkulptur, 1945 zerstört (Fotoarchiv Museum für Franken, Würzburg. Foto: Dr. F. Stoedtner, Berlin).

rechten Armes exakt dem einer hl. Katharina Riemenschneiders entspricht, die der US-amerikanische Künstler Jeff Koons 2008 in New York für einen Rekordpreis ersteigerte. Ob diese nun ein Schwert hielt oder ihre Hand auf einem Rad ablegte – beides mögliche Attribute –, ist in unserer Frage zweitrangig, da die Heilige über eine Sauminschrift eindeutig identifiziert ist. Als Zeichen ihrer Gelehrtheit hält sie in ihrer Linken ein Buch, dessen Deckel übrigens mit sternförmigen Punzierungen verziert ist.

Auch unsere heilige Jungfrau könnte ursprünglich mit der Linken ein Buch umfasst haben. Ein entsprechendes Indiz liefert der stark verwitterte, von dem ergänzten Arm verdeckte Ansatz einer vertikal am Leib anliegenden Struktur,

unmittelbar neben der vorne herabfallenden Haarsträhne. Dieser Ansatz würde gut zu einem geschlossenen, vor der Brust gehaltenen Buch passen – vergleichbar mit einer in der Gesamtanlage unserer Figur recht ähnlichen hl. Margareta aus der Riemenschneider-Werkstatt, die im Zweiten Weltkrieg in der Würzburger Marienkapelle zerstört wurde (Abb. 5). Diese besaß auch den gleichen vorne zugespitzten, von einem Schleier umwickelten Kopfputz, der sich deutlich von den bei Riemenschneider sehr häufig, besonders prominent am Bamberger Kaisergrabmal anzutreffenden turbanähnlich aufgeblähten Wulsthauben unterscheidet.

Ob die jugendliche Heilige nun Katharina von Alexandrien oder aber eine andere aus dem Kreis der heiligen Jungfrauen darstellte, wird wohl kaum mit letzter Gewissheit zu klären sein; zur hl. Elisabeth von Thüringen wurde sie erst durch die Ergänzungen unter Essenwein, die übrigens auch in der formalen Anlage sowie im bildhauerischen Stil eklatant von Riemenschneiders Arbeiten abweichen. Für die rechte Hand mit dem Krug monierte dies bereits Friedrich Haack 1906: „Leider wird uns nur der ästhetische Genuß daran durch die rechte Hand, welche eine Weinkanne hält, stark beeinträchtigt. Diese Hand ruht nämlich auf einer verkehrten Ergänzung. Es widerspricht durchaus dem Wesen der Riemenschneiderschen Kunst, daß eine Extremität in der Weise aus der sonst fest geschlossenen Silhouette herauspringt!“ Wahrscheinlich anlässlich der Präsentation auf der Riemenschneider-Gedächtnis-Ausstellung in Hannover 1931 wurde daher diese Ergänzung schon wieder entfernt (Abb. 6). Doch auch die sich in dichten, stark hinter-schnittenen Falten um den linken Unterarm und den Teller, ja sogar um dessen Inhalt legenden Draperien, einschließlich eines in unerklärlichen Zaddeln auslaufenden Gewandzipfels zeugen in erster Linie von der Manier Josef Stärks, nicht jedoch von einer tieferen Auseinandersetzung mit der künstlerischen Handschrift Riemenschneiders.

Wie aber kam es zu genau diesen Ergänzungen? Eher beiläufig erwähnt Essenwein, ein Kupferstich aus dem 15. Jahrhundert, der die hl. Elisabeth mit einem ähnlichen Kopfschmuck zeige, habe ihm als Vorlage gedient. Trotz dieser nur vagen Andeutung ist die Grafik eindeutig zu identifizieren: Es handelt sich um ein gegen 1500 entstandenes Blatt des Monogrammistens i.e., das man erst 1876 von dem Leipziger Kunsthändler W. Drugulin für das GNM erworben hatte (Abb. 7). Bezeichnenderweise ist es nicht die von Essenwein hervorgehobene Kopfbedeckung, die keinen Zweifel an dem Vorbildcharakter dieses Blatts lässt – die Grafik zeigt die Heilige nämlich ikonografisch korrekt mit einem kunstvoll drapierten Kopftuch und Stirnschleier – vielmehr sind es der schlanke Zinnkrug sowie die flache Schüssel mit einem Spitzwecken und Weintrauben, die exakt den Ergänzungen Stärks entsprechen. Die Skulptur wurde also auf das Blatt des Monogrammistens i.e. hin restauriert.

Stellung der Skulptur im Werk Riemenschneiders

Nach Abschluss der Wiederherstellung war der enthusiastische August Essenwein von der herausragenden Qualität der Figur restlos überzeugt: Sie zeige „alle charakteristischen Eigentümlichkeiten“ Riemenschneiders „in solch hervorragendem Maße und ist gleichzeitig von solcher Feinheit und solchem Liebreize, daß sie mit zu den besten Arbeiten des Meisters zählt, dessen Autorschaft unzweifelhaft ist [...]“. Von dieser uneingeschränkt erstklassigen Taxierung entfernte sich die Forschung im Laufe des 20. Jahrhunderts zunehmend. Letztlich schied man die Skulptur aus den eigenhändigen Arbeiten Riemenschneiders aus. In ihrer 1990 erschienenen Dissertation schrieb Iris Kalden die Figur einem Werkstattmitarbeiter zu, dessen Handschrift sie insbesondere an den Gewanddraperien und dem Faltenstil einiger Skulpturen des 1506 aufgestellten Apostelzyklus an der Würzburger Marienkapelle wiedererkannte. Im ebenmäßigen Gesicht der Heiligen dagegen sah sie die redigierende Hand des Meisters am Werk. Frank Matthias Kammel unterstrich 2004 die Einordnung der Skulptur als Werkstattprodukt unter Verweis auf die auffällige Wiederholung einer Bilderfindung, „sowohl hinsichtlich der Figurenkomposition als auch bezüglich Draperieschema und Kopftypus“ und datierte sie um 1505.

Die Qualifizierung als Werkstattarbeit, die durchaus überzeugend die Gestaltungsprinzipien des Meisters reproduziert, wird an dieser Stelle geteilt. Schwierigkeiten bereitet jedoch eine exakte Datierung. Bereits bei der Ausführung seines Münnerstädter Auftrags band Riemenschneider mindestens drei Mitarbeiter ein. Dennoch ist an diesem Werk, dessen künstlerische Qualität und handwerkliche Perfektion nahezu alle späteren Arbeiten überragen, der eigenhändige Anteil des Meisters noch als erheblich einzuschätzen. In den Schöpfungen der 1490er-Jahre, zu denen auch das Anbetungsfragment im GNM oder die Steinskulpturen Adams und Evas vom Südportal der Würzburger Marienkapelle zählen, wurden spezielle Kopf- und Gesichtstypen entwickelt sowie standardisierte Draperieschemata, die sich als prägend auch für die Produktion der Werkstattmitarbeiter erwiesen. Bedingt wurde diese Praxis wohl durch die parallele Bearbeitung mehrerer Großaufträge in den Jahren um 1500. Zu ihnen gehören das Kaisergrabmal in Bamberg (1499–1513), ein 14-teiliger Figurenzyklus aus Sandstein für die Würzburger Marienkapelle (um 1500–1506), die Skulpturen des Heilig-Blut-Retabels in Rothenburg (1501/05) sowie verschiedene weitere Altarwerke und Grabdenkmäler. Das Festhalten an einmal entwickelten Figurenerfindungen über die gesamte Schaffenszeit hinweg macht die Datierung einzelner, aus dem Zusammenhang gelöster Bildwerke nahezu unmöglich. Als Entwicklung lässt sich allenfalls eine Reduzierung der in der früheren Schaffenszeit noch breit angelegten Palette an Figurentypen und Ausdrücken mit fortschreitender



Abb. 6: Werkstatt Tilman Riemenschneiders: Hl. Jungfrau, um 1500/15, Lindenholz, GNM, Inv. Pl.O. 49, nach Abnahme der rechten ergänzten Hand (Foto GNM).

Ökonomisierung der Arbeitsprozesse festhalten. Durch das stete Wiederholen einmal festgelegter Formeln entstehen die unverkennbaren, bis heute populären Riemenschneider-Werke. In diese Phase ist auch unsere Skulptur zu datieren. Sie gehört zu einer großen Zahl nach ähnlichem Muster gearbeiteter Standfiguren heiliger Jungfrauen, die ihre brillianteste Realisierung in einer mit höchster Perfektion ausgearbeiteten Figur der hl. Barbara in der Sammlung des Bayerischen Nationalmuseums findet (Abb. 8).

Die vorgestellten Forschungsergebnisse fließen in die Präsentation der Riemenschneider-Skulpturen innerhalb der neu gestalteten Dauerausstellung zur Kunst und Kultur des Spätmittelalters im GNM ein. Den Auftakt dazu bildet die für das Jahr 2023 geplante Wiedereröffnung der Spätmittelalterhalle.

► MARKUS T. HUBER



Abb. 7: Monogrammist i.e.: Hl. Elisabeth von Thüringen, Kupferstich um 1500, GNM, Inv. K 4978, Kapsel 96b (Scan: Ute Bock).



Abb. 8: Tilman Riemenschneider: Hl. Barbara, um 1510, Lindenholz, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. MA 1338 (Foto: Markus T. Huber).

Für wertvolle Unterstützung und fachliche Diskussion gilt mein herzlicher Dank folgenden Personen: Dr. Claudia Lichte (Museum für Franken), Dr. Renate Schindler (Stadtarchiv Würzburg), Dr. Claudia Valter (Graphische Sammlung des GNM), Dipl.-Rest. Wibke Ottweiler (IKK).

Literaturauswahl

zu Karl Scharold:

Heiner Dikreiter: Kunst und Künstler in Mainfranken. Ein Beitrag zum Mainfränkischen Kunstschaffen im 19. und 20. Jahrhundert (Mainfränkische Hefte 18). 1954, S. 30–31.

Zum Kupferstich des Monogrammistens i.e.:

Max Lehrs: Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, Textband. 6. Wien 1927, S. 45–46, Nr. 40. – Jane Campbell Hutchison: Martin Schongauer, Ludwig Schongauer, and Copyists (The illustrated Bartsch 8, Commentary, Pt. 1, 6,1). New York 1996, S. 310, Nr. 018.

Zur Skulptur und Vergleichswerken:

August Essenwein: Die heilige Elisabeth. Holzskulptur von Tilmann (!) Riemenschneider. In: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1, 1884, S. 17–19. – Eduard Tönnies: Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 22). Straßburg 1900, S. 267–268. – Friedrich Haack: Studien aus dem Germanischen Museum. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 29, 1906, S. 242–248, hier: 244–245. – Walter Josephi: Die Werke plastischer Kunst im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Nürnberg 1910, S. 196, Nr. 335. – Deutsche Kunst und Kultur zwischen Mittelalter und Neuzeit aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 1984, S. 24–25, Nr. 42. (Ulrich Schneider). – Iris Kalden: Tilman Riemenschneider – Werkstattleiter in Würzburg. Beiträge zur Organisation einer Bildschnitzer- u. Steinbildhauerwerkstatt im ausgehenden Mittelalter (Wissenschaftliche Beiträge aus europäischen Hochschulen. Reihe 9, Kunst- und Kulturgeschichte 2). Ammersbek b. Hamburg 1990, S. 118. – Tilman Riemenschneider. Master sculptor of the Late Middle Ages. Hrsg. von Julien Chapuis. Ausst.Kat. National Gallery of Art, Washington, The Metropolitan Museum of Art, New York. New Haven, London 1999, S. 326–331, Nr. 43 (Julien Chapuis). – Faszination Meisterwerk. Dürer, Rembrandt, Riemenschneider. Hrsg. von Frank Matthias Kammel. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2004, S. 104, 106 (Frank M. Kammel). – Matthias Weniger: Tilman Riemenschneider. Die Werke im Bayerischen Nationalmuseum. Petersberg 2017.

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

Zeichen der Zukunft. Wahrsagen in Ostasien und Europa
bis 30. Mai 2021

Europa auf Kur. Ernst Ludwig Kirchner, Thomas Mann und der Mythos Davos
13. Februar bis 3. Oktober 2021

150 Jahre Bayerisches Gewerbemuseum
bis 10. Januar 2021

Papierne Gärten. Illustrierte Pflanzenbücher der Frühen Neuzeit
bis 26. September 2021
in der Dauerausstellung „Renaissance, Barock, Aufklärung“

Deutschlands Emigranten. Fotografien von Stefan Moses
3. März bis 1. August 2021
in der Dauerausstellung 20. Jahrhundert
(in ungeraden Monaten)

Genauere Termine und Informationen zu den aktuellen Ausstellungen und Ausstellungsbereichen auf
www.gnm.de

Inhalt I. Quartal 2021

Hetes Fränkchen – Fränkchens Hete von Barbara Rök	Seite 1
Durchs Schlüsselloch gezeichnet? von Claudia Valter	Seite 6
Unter falscher Identität von Markus T. Huber	Seite 8

Impressum

KulturGUT – Aus der Forschung
des Germanischen Nationalmuseums

Germanisches Nationalmuseum
Kartäusergasse 1, 90402 Nürnberg
Telefon 0911/1331-0, Fax 1331-200
E-Mail: info@gnm.de - www.gnm.de

Erscheint vierteljährlich

Herausgeber: Prof. Dr. Daniel Hess

Redaktion: Dr. Barbara Rök

Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de

Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen

Auflage: 2400 Stück

Sie können das KulturGut auch zum Preis von 10 € pro Jahr abonnieren. Informationen unter Telefon 0911/1331-110.